

El *Teatro Fantástico* de Jacinto Benavente en el teatro europeo

Santiago FORTUÑO LLORENS
Departamento de Filología y Culturas Europeas

[Metadata, citation and similar papers](#)

al de Revistas Científicas Complutenses

RESUMEN

El teatro primerizo de Jacinto Benavente siguió las huellas de la *commedia dell'arte* y el teatro francés del siglo XIX. Una serie de técnicas le dan a este experimento dramático su carácter vanguardista en el Modernismo hispánico.

Palabras clave: Teatro europeo, Jacinto Benavente, *comedia dell'arte*, teatro francés, técnicas.

[Recibido, enero 2014; aprobado, enero 2015]

The *Teatro Fantástico* of Jacinto Benavente in the European theatre

ABSTRACT

The novice theater of Jacinto Benavente followed in the footsteps of the *commedia dell'arte* and the French theater of the nineteenth century. A series of techniques give him on this dramatic experience his avant-garde character in Hispanic Modernism.

Keywords: European theatre, Jacinto Benavente, *commedia dell'arte*, French theater, technical.

1. El Teatro Fantástico en la dramaturgia de su tiempo

Pese a no ser esta obra teatral la que mayor nombradía le ha dado Jacinto Benavente (1866-1954), representa un destacado hito renovador en la dramaturgia española. La primera edición (1892) de *Teatro fantástico* recogió cuatro piezas breves, *Amor de artista*, *Los favoritos*, *El encanto de una hora* y *Cuento de primavera*, y fue editada en la madrileña Tipografía Franco-Española.

Esta incursión dramática simbolista de Benavente no provocó comentario inmediato, salvo el aparecido en el periódico *Madrid Cómico*, dirigido por Sinesio Delgado, en su número 489¹: “*Teatro fantástico*, por D. Jacinto Benavente. Contiene el tomo las obras siguientes: *Amor de artista*, loa; *Los favoritos*, comedia en un acto; *El encanto de una hora*, diálogo, y *Cuento de primavera*, comedia en dos actos”. En la edición de 1905, se añadieron otras cinco piezas dramáticas *Comedia italiana*, *El criado de don Juan*, *La senda del amor*, *La blancura de Pierrot* y *Modernismo* y se eliminó *Los favoritos*². Estas nueve piezas dramáticas de *Teatro fantástico* son el objeto de descripción y análisis del presente trabajo circunscrito, principalmente, en su relación con la *commedia dell’arte* italiana del siglo XVI y su precedente teatro francés de la segunda parte del siglo XIX.

Adolfo Bonilla y San Martín, en la revista *El Ateneo* 1 (1906: 34), saludaba esta primera obra de Benavente como una colección de cuadritos ideales, de “ensueños vagos y borrosos” que quieren recordar momentos felices de la vida, en que recorrimos, en unión de nuestros amores, los floridos jardines de la Ilusión:

Benavente no ha hecho nada mejor que *Teatro fantástico*, y aún estamos por decir que, de cuantas producciones conocemos de la literatura española contemporánea, ninguna, fuera de *Morsamor* del gran Valera, desarrolla tantos primores de lenguaje ni tan exquisita galanura de forma como el susodicho *Teatro*.

Seis años más tarde (1912) sería nombrado Jacinto Benavente académico de la Lengua, aun cuando nunca llegó a leer el preceptivo discurso (Montero Alonso, 1967: 212).

No fue, por otra parte, la única ocasión en la que Benavente emprendió aventuras simbolistas. En el periodo de entreguerras, cuando ya hubo obtenido el Premio Nobel (1922), el dramaturgo acometió nuevas tentativas vanguardistas con su obra *La noche iluminada* (1927), de clara influencia de *El sueño de una noche de verano*, y otras, influidas por el vanguardismo y el reciente cinematógrafo como *Vidas cruzadas* (1929) y *La Duquesa gitana* (1934) (González López, 1977: 310).

Federico de Onís, tras señalar que estas obras primerizas de Benavente no están destinadas a la representación, - de “composiciones quasi-dramáticas” las tildará Francisco C. Lacosta (1966: 527)-, destaca que “lo característico de Benavente, como de todos los escritores de este tiempo, ha sido la reacción contra las formas recibidas del arte nacional [...], movido [...] por el deseo y la necesidad de liberarse de los moldes tradicionales y crear su propio arte de acuerdo con los tiempos nuevos” (1923: 17). Otro crítico contemporáneo (González Blanco (1917: 56) también comentó que *Teatro fantástico* no alcanzó el éxito apetecido por su autor.

¹ Día 2 de julio de 1892, p. 7.

² En la ya clásica edición de sus obras completas de Aguilar (tomo VI, 1940) se publicó con esta disposición.

José Montero Alonso en *Jacinto Benavente. Su vida y su teatro* adscribió, por su parte, a *Teatro fantástico* en reacción al positivismo naturalista del siglo:

El *Teatro fantástico* responde a un modo literario de reacción contra la tendencia materialista, el pormenor excesivo y la vida contemplada con implacable y morbosa lente de realidad. Cabe en las cosas un temblor romántico y un latido esperanzado: eso que proscriben, como rasgos condenables, los escritores naturalistas. (1967:81).

Teatro fantástico no se llevó a escena pese a que “representa indiscutiblemente la más temprana y la más explícita tentativa de teatro simbolista o por lo menos no realista en España [...] un alegato, muy en la línea del teatro moderno, a favor de la ilusión escénica y de la convención teatral, confirmado por el “Epílogo” declamado por Arlequín” (Salaün, Serge, 1999, 54-55). No solo en el argumento teatral sino también en su representación, “Benavente contribuyó a limpiar nuestra escena de mucho melodramatismo y localismo castizo. Abrió ventanas de fantasía y de misterio, frente al chato costumbrismo” (Amorós, 1991: 1607 y 1608).

El Premio Nobel español se situó, pues, con este teatro en la experimentación simbolista de su época, en el denominado teatro del ensueño, en un tiempo en el que se iban gestando nuevos modelos dramáticos frente al teatro del realismo, con la consiguiente resistencia explícita de algunos al cambio, como lo demuestran los artículos de José María Fábregas del Pilar en “Del teatro poético” (1912): “La poesía en el teatro contemporáneo no significa la solución de la crisis por medio de la cual atraviesa, sino un signo más del estado agudo del problema y de la desorientación que revela”. (Rubio, 1998: 123) en la dirección hacia un modernismo reaccionario según proclamaba Eduardo Marquina en “Sobre el teatro popular” (1908): “O el Pueblo, la Raza constituyen el personaje descomunal y constante de todo nuestro Teatro, o no tenemos el derecho de convocar para triviales farsanterías a la multitud” (En Rubio, 1998: 104).

Fue el mismo Benavente, quien en “El teatro de los poetas”, en el *Heraldo de Madrid*, del 13 de mayo de 1907, manifestó su queja e incompreensión de una parte del público:

¡Y si fuera sólo la voluntad y la inteligencia del público las que se resistieran! Pero es que tampoco podemos contar con su imaginación que niega crédito a todo lo que no sea verosímil, de esa verosimilitud teatral, por la que dijo no sé quién, con mucho acierto: “La verosimilitud es el mayor enemigo de lo verdadero” [...] para los que ya estamos cansados de oír en el teatro las mismas vulgaridades de este vivir prosaico, ese Teatro en que hablar gramaticalmente ya es falsedad y decir lo que se piensa atrevimiento y decir lo que se siente lirismo.

El mayor detractor de la obra benaventina, Ramón Pérez de Ayala, en *Troteras y danzaderas* (1913) se refirió a los personajes de ficción de *Teatro fantástico* al describir las manos de su personaje Bobadilla, trasunto de Benavente, como “pequeñuelas, cautas, meticulosas, elegantes, activas y, en cierto modo, tristes desde las cuales se dijera que colgaban, por medio de sutilísimos e invisibles hilos, gentiles marionetas, como si los dedos conocieran los incógnitos movimientos de una convencional tragicomedia humana” y “que en ellas radicaba el misterio de su arte o de su profesión” (Amorós, 1973: 231).

En 2001 Emilio Javier Peral Vega dedicó en su estudio a las formas del teatro breve español un somero repaso a alguna de estas piezas del *Teatro fantástico*.

2. La *Commedia dell'Arte* en Teatro Fantástico. Su composición.

Junto a la influencia primordial de la *commedia dell'arte* y del teatro breve francés del siglo XIX, se han rastreado otras varias en el *Teatro fantástico* de Jacinto Benavente: W. Shakespeare y Molière, la comedia del siglo de Oro, la muy destacada del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, la de los cuentistas Edgar Allan Poe, norteamericano, y E.T. A. Hoffman, alemán, sin dejar de mencionar el circo contemporáneo.

La *commedia dell'arte* constituyó recurso popular entre los artistas de entre siglos, e incluso se adentró en el siglo dieciocho. Así el alemán Ludwing Tieck (1773-1853) se inspiró en la misma para un cuento que publicó en 1798, *Die verkehrte Welt*, en su traducción al castellano *El mundo al revés*. Los protagonistas de esta forma teatral italiana del siglo XVI inspiraron a pintores, músicos y literatos: Cézanne, Picasso, Stravinski, Schoenberg, Verlaine, Symons y Meyerhold. Y, más concretamente, entre los autores en lengua castellana, influyó en Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Machado en *Caprichos*, Jacinto Benavente, Santiago Rusiñol, Adrià Gual y Ramón del Valle Inclán (George, David., 1983: 364).

Por medio de las figuras de la *commedia dell'arte*, Jacinto Benavente consiguió la deshumanización de sus personajes y la desrealización de sus sentimientos al parecer moverse las marionetas y los fanteches más bien por resortes mecánicos que por móviles sentimentales (González López, 1977: 315). También se inspiró en el mundo circense, del que se imbuyó en su etapa juvenil, cuando “su amoroso interés por la Géraldine le incorporó a su compañía en calidad de representante” (Fernández Almagro, 1954: 9). Eran los tiempos de los circos Parish o Price con sus payasos más significativos³. Jacinto Benavente en sus *Memorias. Segunda parte* (1885-1901) recuerda a algunos de los *clowns* de más renombre de esta época:

Los Hamlon-Lees, como Billy-Hayden, no pronunciaban una sola palabra en su trabajo. Era el arte mudo en toda su pureza. [...] De puro mecanizar su cuerpo habían llegado a espiritualizarlo, pues de tal modo desmentía todas las leyes físicas y naturales. Autómatas de mecanismo perfecto, parecían de goma y de acero movidos por hilos y resortes invisibles (Tomo XI, 1958: 821-822)⁴.

“Es el mundo que se ha condensado en los personajes de guiñol; es el gran teatro del mundo, que ha vuelto a la escena para mirar a la tierra en vez de mirar hacia la tumba, como en los días de Calderón de la Barca” (Juliá 1944: 203). Por eso, Benavente en el Prólogo a *Los intereses creados* (1907), pone en boca de Crispín, al dirigirse a los espectadores: “El autor sólo pide que aniñéis cuanto sea posible vuestro espíritu. El mundo está ya viejo y

³ Así evocaba también un contemporáneo de Benavente el circo madrileño de la época: “Para mis hermanos y para mí <<Parish>> o <<Price>> era un nombre mágico. Alcanzamos a conocer al viejo William Parish y después figuramos entre los que aplaudían espontáneamente todas las apariciones en la pista del <<Señor Leonard>>” (Insúa, A., 1952: 362).

⁴ El circo dio título, asimismo, a algunas obras de estos autores contemporáneos: *Saltimbanquis*, la tercera pieza de *Teatro de ensueño* de Gregorio Martínez Sierra, los ensayos de Benavente sobre el circo, *Pan y letras* y *Vilanos* (“Los clowns”, “El poema del circo” ...), sus obras *La fuerza bruta* y *Los cachorros* (Montero Alonso, 1967: 88), *L’alegría que passa* de Santiago Rusiñol y las figuras del período azul de Pablo Picasso (Georges, 1983: 373, nota 17).

chochea; el Arte no se resigna a envejecer, y por parecer niño finge balbuceos...Y he aquí cómo estos viejos polichinelas pretenden hoy divertiros con sus niñerías”.

En la revista *Blanco y Negro*, en cuyas páginas del año 1898 hallamos abundantes noticias acerca de la guerra de Cuba y Filipinas, en su edición del 19 de febrero, Jacinto Benavente publica “La blancura de Pierrot”. Es un número dedicado totalmente al Carnaval madrileño de ese año y no era la primera vez que el dramaturgo madrileño colaboraba en esta publicación. Así lo hizo el 30 de julio de ese mismo año con su artículo *Flirt*, de tema amoroso, y con su cuento dramático infantil, *En la playa*, en el que la marginación social de los mayores se traslada al juego inocente de unos niños (28-VIII-1898).

Benavente incluyó “La blancura de Pierrot” en la segunda edición de su obra, en 1905, junto a *Comedia italiana*, *El criado de don Juan*, *La senda del amor* y *Modernismo*.

En resumen, con estos personajes de la *commedia dell'arte* consigue universalizar el argumento expuesto. La Decadencia recogió de la italiana *commedia dell'arte* el automatismo, la desaparición de toda realidad personal por la fusión del mimo y el títere (Palacio, Jean de., 1990: 38).

2.1. Ya desde la primera pieza dramática, *El encanto de una hora*, una comedia rococó, de acto y escena únicos, que fue llevada al madrileño Teatro de la Princesa en 1905, el espectador se siente transportado a un ambiente mágico. En ella dos personajes, hombre y mujer, Incroyable y Merveilleuse, dos figulinas de porcelana de Sèvres están colocadas, en sendas columnas, en un gabinete elegantísimo, en la hora de la plenitud del día, las doce. A ambos se les permite durante una hora asemejarse a los humanos, en virtud de un poder sobrenatural y un extraño encanto. El beso culmina este momento amoroso y ocasiona el destroz de la cara de la dama. El nuevo día los sorprende abrazados. “Los gestos del amor, bien mirados, más parecen como de combate. [...] ¡Quién sabe si contemplados desde muy lejos y desde muy alto, los combates no parecen abrazos de amor y en el chocar de las armas no hay algo que suena a chocar de besos...” advertía Benavente en su conferencia “La Moral en el teatro” (1924: 9).

Ambas figuras observan el tedio y aburrimiento de los seres humanos de cuya vida, a la que desean conocer e imitar, sólo merece vivirse el momento del amor, la hora del encanto, del ensueño:

Sí, yo he visto desde allí cómo los hombres-seres muy desgraciados sin duda, siempre quejosos de la fortuna, [...] en un momento de su vida, en una hora de encanto, sin duda, aparecen radiantes como espíritus del bien. [...] ¡La hora del amor! ... La única que vale la pena vivirla, dirá Incroyable a lo que contestará Merveilleuse que sus “dos aburrimientos unidos... son una diversión” Esa hora de encuentro y amor habrá valido la pena haberla vivido⁵.

Théodore de Banville (1823-1891) en *Le baiser* había representado, por primera vez, el 14 de mayo de 1888, en París, una obrita de parecido argumento. La escena se representa en los bosques de Viroflay, “en un rincón del bosque misterioso y romántico” en la aurora. El hada Urgéle aparece, tiene cien años “como Guanhumara”. Le solicita a Pierrot “Ma fonc-

⁵ “El encanto de una hora” representa el antecedente del teatro de vanguardia de Ramón Gómez de la Serna en *Trilogía máxima* (González López, 1977: 313).

tion est d'être Blanc", que para impedir su muerte le dé un beso. Tras ello, Urgèle se transfigura y rejuvenece. Le comunica que es un hada y que debe marcharse. Pierrot, estupefacto, le pide como recompensa otro beso y que se case con él. Urgèle siente idénticos deseos aunque le manifiesta que ello comportaría dejarse a sus hermanas que le esperan "dans le repos d'éternelles douceurs / des palais merveilleux bâtis de chrysoprases, / où nous vivons parmi les chant et les extases" (p.289)⁶. Ante los escrúpulos del hada, Pierrot proclama que "la vertu n'est qu'un meuble inutile". La escena adquiere, aún más, una atmósfera fantástica, mediante el diálogo amoroso de ambos:

- Urgèle. Je laverai tes blancs habits dans la rivière.
 - Pierrot. Et nous serons pareils à des cygnes, nageant/ sur le miroir du lac et sur le flot d'argent.
 Urgèle. Nous serons blancs tous deux.

Las compañeras hadas, blancas, entonan una canción e invitan a Urgèle a acompañarlas. Ésta besa a Pierrot, quien las sigue, cae en angustia, proyecta ahorcase "comme on pend les filous dans les États Unis!" (p. 300) y exclama:

Plus jamais. *Nevermore*. Oui, c'est trop avéré./ Que faire? Au fait, c'est bien simple. Je vais me pendre,/ [...] Et choisissant mon arbre, où la feuille bruit,/ Je m'installerai dans ses branches, comme un fruit ⁷. L'être,/ Ou ne pas l'être, c'est la question (p. 299).

En la sala se dirige a las damas francesas y manifiesta su deseo, su sueño de vivir los años de Matusalén (Prendre Mathusalem pour mon seul partenaire), y, en un bastidor, encuentra a Urgèle, quien solicita el aplauso a las espectadoras francesas "pour faire une niche aux préjugés étroits".

2.2. En la segunda obrilla de *Teatro fantástico, Comedia italiana*, Jacinto Benavente nos presenta a dos personajes de la *commedia dell'arte*: Colombina y Arlequín quienes, junto a otro, Pantalón, forman el triángulo amoroso. La mayoría de las obras de la *commedia dell'arte* se inicia con la presencia de Pantalón en el escenario o, al menos, con su mención. Pantalón, viejo rico, dadivoso y con achaques es el oponente, "mero obstáculo que los amantes han de salvar" (Nicoll, 1977: 62) Los tres se muestran con sus rasgos caracterizadores en un escenario inconcreto y dispuesta la protagonista, Colombina, joven de 18 años, coqueta, veleidosa, enamoradiza, a disfrutar la fiesta de Carnaval.

El mundo externo sintoniza con el espíritu de los personajes. Colombina, con ansias de abandonar su vida disipada, encuentra en el motivo religioso, como en otras obras simbolistas y del Modernismo⁸, la contrafactura de su estado anímico: "Las notas del órgano, más que sonidos de fuera, sonaron dentro de mí como armonía de mi alma, lamento profundísimo exhalado de mí", exclama, y Arlequín le responde en el mismo tono lírico simbolista: "Mi Colombina color de rosa, amanecer eterno de mi alma, sin tristezas, sin sombras".

⁶ Las páginas remiten a la edición citada en la bibliografía.

⁷ Entre las diversas maneras de buscar la muerte, Pierrot optará por el acuchillamiento, el ahorcamiento y, más raramente, el envenenamiento (Palacio 1990: 99).

⁸ Los poemas "Franciscae meae laudes" o "La oración de un pagano", entre otros, de Ch. Baudelaire en *Les fleurs du mal* (1857) representan un buen testimonio.

La fusión y triunfo de lo humano sobre lo divino, el satanismo, la sensualidad son algunos de los rasgos caracterizadores de la pequeña obra. La máscara de Pierrot, criado de confianza de Pantalón (Nicoll, 1977: 55), alegre y bullicioso, que Arlequín se ha colocado para tentar y probar el amor y las convicciones morales de Colombina son abandonadas, con el triunfo de la pasión sobre los convencionalismos “la idea de pecado se supedita a la necesidad del placer” (Huerta, J. y Peral, E., 2000: 46). De ahí las últimas palabras de Arlequín: “Así quita y así pone el amor las máscaras... A besos”. Si Arlequín representa la vida, Pierrot, la muerte: “Face à Arlequín, qui est l’avancée et le jour, Pierrot est bien le retrait et la nuit” (Palacio, 1990 : 243).

Las figuras de Pierrot y su compañera Colombina también abundan en el teatro francés de finales del siglo XIX: *Pierrot héritier* (1865) de Paul Arène; *Pierrot sceptique* (1881) de Joris-Karl Huysmans y Léon Hennique; *Pierrot, assassin de sa femme* (1882) de Paul Margueritte; *Pierrot divine* (1887) de Jacques Madeleine; *Le baiser* (1888) de Théodore de Banville y *Pierrot et sa conscience* (s.a.) de Félicien de Champsaur. En el *Teatro fantástico* (1892) de Jacinto Benavente intervienen estos mismos personajes de la *commedia dell’arte*: Pierrot, Colombina, Arlequín con mención a Pantalón y Polichinela.

En estas obras dramáticas el alejamiento de la realidad cotidiana se funde con la fantasía. La aparición de elementos sobrenaturales (*deus ex machina*) alteran el curso normal de la vida diaria de sus personajes: el interés y el amor contrapuestos, la muerte, la divinización de Pierrot en su relación con la Luna⁹ y el amor y el paseo nocturno de Pierrot con su conciencia Pierrette por el París variopinto y festivo.

La comedia italiana, a través de la influencia francesa, llegará a *Teatro fantástico*. En *Pierrot héritier*, Pierrot evoca a su amada Colombina y prorrumpe de alegría:

Ma Colombine m’aime et je l’adore. [...]
Bah! Chantons: do-mi-sol-do-sol... (p.1)

y Colombina en *Comedia italiana* cantará, enamorada de Arlequín:

La, la, ra, la... [...] soy bonita, tengo un amante que me adora y otro a quien adoro (p. 101)¹⁰.

En esta obra francesa, Casandra, la madre, es el impedimento para que Pierrot, a causa de su pobreza, la pueda conseguir y el señor Pantalón, a su vez, representa un obstáculo, en la de Benavente, frente a Arlequín, quien, con su vestimenta y su colorido, representa la sensualidad de la vida, con máscara, enamorado sin escrúpulos morales y provisto de una rapidez mental muy especial (Nicoll, A., 1977: 85), como lo describió David George:

In the original *commedia dell’arte* his stupidity was relieved by flashes of wit, and contrasts with his physical agility and ability to perform acrobatics. From the beginning he seems to have been characterised by amorality. (p. 364)

⁹ Quien destaca, asimismo, el soliloquio y la relación de Pierrot con la luna en la *commedia dell’arte*: “In Symbolist poetry, Pierrot was often portrayed as a frustrated, dandified lover, conveying his secret to his confidante, the moon” (1983 : 369)

¹⁰ Las páginas de *Teatro fantástico* remiten a la edición de J. Huerta y E. Peral (2001)

As Marmontel writes, "his character is a mixture of ignorance, simplicity, wit, awkwardness and grace" (p. 365)

Pío Baroja se sirvió de estos personajes de la *commedia dell'arte* en *Arlequín, mancebo de botica o Los pretendientes de Colombina* (¿1926?), "bufonada", según Brígida (p. 81), la criada de Pantalón, padre de Colombina. Su dependiente, Arlequín, galantea a Colombina, quien siempre da largas a estos amoríos (debe cuidar, entretanto, de su canario y de su jaula), así como su padre Pantalón: "no entretengas a Colombina, que tendrá que hacer", le advertirá al pretendiente (p.24), entre los varios que la cortejan (Sargento, veterinario, don Perfecto el maestro, el doctor...). Al llegar la duquesa y su lacayo, aquella reconoce a Arlequín como a su hijo. Colombina, una vez que se entera de que su pretendiente será duque y dejará de ser pobre, accede a casarse con él, no sin haberle conseguido una serie de promesas, incluso que Lelio le siga viendo. Las canciones entonadas tanto al principio por Colombina y por ambos, al final, le dan a la pieza carácter de juego. En el prólogo a *Entretenimientos*, afirma el mismo Pío Baroja:

Arlequín, mancebo de botica", con personajes tomados, hechos con siluetas amaneradas, resultó el más redondo. Mi experiencia, por lo pequeña, tiene poco valor; pero a mí me parece que se ve claramente que el que quiera hacer algo en el Teatro tiene que emplear figuras ya viejas, aunque con etiquetas modernas. Pensar que se pueden llevar figuras de hombres reales al Teatro, creo que es una ilusión con que se engaña un poco a la gente joven (p. 8-9).

2.3. La otra pieza dramática, *El criado de don Juan*, estrenada en el Teatro Español el 29 de mayo de 1911 (González López, 1977: 316), se sitúa en la Italia del siglo XV. Benavente ya había traducido la comedia de Molière *Don Juan*, estrenada en 1897.

El exterior de un palacio señorial (cuadro primero) y una sala del mismo (cuadro segundo) son los escenarios de las cuatro escenas (una en el primero y las restantes en el segundo). Los personajes centrales, Don Juan Tenorio y la Duquesa Isabela aparecen acompañados de sus criados Leonelo y Fabio (embozado) y Celia, respectivamente. Siguiendo la moda de la *commedia dell'arte*, a los dos criados, *zanni*, se les presenta, en general, astuto uno y bobo el otro.¹¹ Leonelo, que intenta seducir en este juego de enredos a la misma Duquesa, es la contrafigura de su señor, un don Juan Tenorio redivivo y precedentes ambos de Leandro y Crispín en *Los intereses creados* (1907), y "en ambos casos, el sirviente es la contrafigura grotesca del galán, en beneficio del cual ha de sacrificarse" (Huerta J. y Peral E., 2001: 113, nota 12). Cuando vuelve Don Juan, enojado por ver a su criado coqueteando con la Duquesa, mata en duelo a Leonelo y ésta desea deshacerse del enredo en aras de su honor, con el triunfo de don Juan Tenorio, arrogante y cínico, quien, contemplando el cadáver de su criado, prorrumpirá: "¡Es mía! ¡Una más!... ¡Pobre Leonelo!

En la conversación que mantiene el criado Leonelo con la Duquesa, una vez que sustituye, en calculada farsa, a Fabio, a quien Don Juan ha dejado "suspirando ante las rejas de la casa de la Duquesa Isabela", Leonelo reconoce su espíritu inquieto y aventurero y exclama: ¡Dichosos los que pueden seguir en la vida la senda de sus señores! (Cuadro II, escena II). Palabras que darán título a la siguiente obra *La senda del amor*.

¹¹ "Las *servette* actúan casi invariablemente solas: efectivamente, los guiones que presentan a dos criadas son raros [...] pero en general es una figura subalterna" (Nicoll, 1977: 82 y 106).

2.4. Parecidos actantes intervienen en la siguiente pieza, la más breve de todas, *La senda del amor. Comedia para marionetas* en la que el amor triunfa, a pesar de todo, aun contravieniendo los preceptos morales más elementales, en cuya representación se intercala otra: El Poeta, cual otro Maese Pedro con su retablo, se propone representar esquemáticamente ante la Marquesa una nueva exhibición de *commedia dell'arte* de amor, “algo así como el lunar que oprimís entre vuestros dedos, dudosa de si el adorno añadirá o quitará un encanto a vuestra hermosura”. La imaginación del lector recreará el resto. Leandro, cual otro Juan Tenorio, acaba de asesinar a un rival en su amor por Celia “¡La vida entera, el mundo entero para nuestro amor!” grita éste. Acaba asimismo con el viejo Polichinela, padre de su amada, quien le ha recriminado su acción. Aparece Isabela recordándole a Leandro el amor que le profesó de antiguo. Insultada por éste y despechada, se lanza al lago. Celia le reprocha tanta sangre mientras Leandro lo justifica por su amor hacia ella.

La Marquesa, tras la representación, se enamora del joven de dieciséis años que ha manejado a los muñecos “muy graciosos y muy lindamente vestidos” (Nicoll, 1977: 116), con tanta maña, y exclama, “en la senda del amor no debe una detenerse por los muertos”. Marionetas, fantoches han sido los personajes, presentados de forma deshumanizada, que actúan “más por resortes mecánicos que por móviles sentimentales” (González L., 1977: 315), precedentes de *Los intereses creados*, al presentar la oposición de Polichinela a que su hija Silvia siga a Leandro.

2.5. El 19 de febrero de 1898, en *Blanco y Negro*, en su número 355, dedicado al carnaval de Madrid, Jacinto Benavente publicó *La blancura de Pierrot. Argumento para una pantomima*, con un argumento muy breve, casi esquemático pero poético, sugerente, modernista pero no exento de tintes expresionistas y de tres secuencias: Presentación, crimen y expiación. Pierrot ama a Colombina. La pobreza de éste impide que consiga su propósito. Podría ayudar a la solución, la compra del molino del señor Matías, viejo rico y solitario, amo de Pierrot desde su infancia. Una noche de invierno, en la que lucía una luna clarísima, se tizna la cara y las manos y asesina a una vieja miserable, pero rica, y avarienta -nuevamente, el motivo de la luna aparece asociado con el personaje de Pierrot. “La lune demeure comme une présence tutélaire, amicale, <<indecente>>, érotique” (Palacio, 1990: 49)-. Con las manos y la cara, rojas ensangrentadas, apretando “el bolsón de cuero mugriento rebosante de las monedas de oro”, en vano intenta recuperar su color blanco, que, de nuevo, lo consigue por los copos de la nieve que caía.

Albert Guiraud, en *Pierrot Narcise* (1891), había puesto en boca de Pierrot: “La neige me ressemble, et je suis son cousin” (Palacio, 1990: 17, nota 25). En *La blancura de Pierrot*, será víctima perenne de su delito: ¡Triste Pierrot, de fría blancura, como perdón sin amor y sin misericordia! (p. 128) y “La neige est bien le premier signe annonciateur de la perdition, de la dissolution et de l'inconsistance” (Palacio, 1990: 18).

Pese a la brevedad, son de consideración sus elementos literarios. Nos presenta, en un primer momento, a los personajes en contraste: los jóvenes amantes, Pierrot y Colombina, “alma blanca como su cara enharinada. [...] risotadas y canciones en los labios siempre” el primero, y “mozuela graciosa, amapola encendida entre las mieses de oro, [...] poesía de la existencia afanosa, flor del trigo, avecilla gorjeadora, [...] una primavera eterna de juventud y de amores” la protagonista femenina, mientras que los dos personajes mayores, Matías “viejo avariento sin familia, sin amigos” y “una vieja miserable, [...] (que) le ganaba en

avarienta y miserable (a Matías), [...] entrada la noche, volvía renqueando a su vivienda de sórdida pobreza”.

El ambiente (entresacado de la pantomima y del circo) (Peral Vega, 2001: 72- 74) está en consonancia con la psicología e intenciones de los personajes: Colombina está encantada con los cuentos de hadas y sueña con su príncipe azul “de sus sueños de color de rosa” (p.126) y Pierrot ama a Colombina que podría ser “molinera con su enamorado molinero blanco”.

La segunda y tercera secuencias presentan sendas escenas teñidas de oscuridad, de acuerdo con el léxico: tormenta, tizones de brasas, sangre, cuero mugriento, cielo agrisado, monótono, frialdad de eterna noche..., finalizando con el estribillo, que clausura las dos últimas partes: ¡Triste Pierrot, de fría blancura, como perdón sin amor y sin misericordia!¹².

La inocencia de Pierrot contrasta con su mala conciencia, tras el asesinato de la vieja avarienta y miserable, transmutándose los colores simbólicamente:

Pierrot, alma blanca como su cara enharinada de continuo; sin un pensamiento triste; Risotadas y canciones en los labios siempre; blanco como la harina en flor. (p. 125)

¿Quién podría conocerle, negra la cara y negra el alma, en la negrura de la noche y el crimen? (p. 127).

La figura de Pierrot prolifera durante todo el final del siglo XIX en todas las formas de escritura y arte en general. Entre 1860 y 1929, en lista incompleta, se catalogan en Francia más de ciento treinta y una obras dramáticas y en decenas en su poesía (Palacio, 1990: 10). Resultó una figura acomodaticia que desempeñó múltiples papeles llegando a ser el emblema de la decadencia finisecular, pues, no en balde, los grandes descubridores de Pierrot (Baudelaire, Gautier, Flaubert, Goncourt, Jules Laforgue) son asimismo los grandes iniciadores del espíritu de la Decadencia:

Cette figure d'impôsteur, accréditée par sa mobilité, sa faculté d'adaptation à tous les rôles, la promptitude avec laquelle il en change et ne tient à aucun, et enfin sa façon de mentir à mauvais jeu, explique aussi la fascination que Pierrot exerce sur l'imagination décadente. (Palacio, 1990 : 15 y 233)
Hier comme aujourd'hui, le génie de la Décadence aura été d'incarner ses vacillations et ses hantises dans un personnage éminemment parodique et malléable (Palacio, *ibid.*, 248)¹³.

La poética de la Decadencia recoge “la perte, confusion, amalgame, morcellement, ou trance et malladie” (Palacio, 1990: 234), al incidir las poéticas de la misma en el gesto, no en la palabra; en el silencio, no en el sonido...

De cette altération, la pantomime, forme scénique mineure et décriée par les esthétiques classicisantes, représente sans doute la forme la plus significative. Elle seule permettait de conserver le sacré sous sa forme primordiale et de l'inscrire dans la parodie et la dérision. (Palacio, 1990: 239).

En 1907, en el número 11 de *El Nuevo Mercurio*, se publicó la traducción de la obra de Paul Margueritte, *Pierrot assassin de sa femme* (1882). Esta pantomima se muestra con el objetivo de dar a conocer la elaboración de este tipo de obra. Como en *La blancura de*

¹² Imagen visionaria de clara filiación simbolista (Bousoño, 1976:187-231).

¹³ Ramón Gómez de la Serna recogerá este sentido trágico en *El lunático* y *Beatriz* (González López, 1977: 315).

Pierrot, Colombina, desnuda, “visibles lo senos, ríe a carcajadas, llena de vida”. - “Hoffmann tiene algunos retratos de esta clase” (p.1203) se apunta al inicio-. Las acotaciones contribuyen a conformar el ambiente: “Sombrió el cuarto [...] y dan, aun siendo cosas muertas, la impresión de vida. [...] Música rara y dulce que se diría la armonía natural de tal interior” con la animación de los objetos, “la respiración del lecho rojo”. El desfallecimiento de Pierrot y la figura del enterrador adquieren, contrariamente, tonos expresionistas. Los colores blanco y negro agudizan el escenario sugerido y simbólico. Aparece Pierrot “alto de talla, flexible, vestido de blanco”, que acaba de asesinar a su mujer, Colombina, ante cuyo retrato se recrea la escena porque “me escamoteaba mi oro y mi mejor vino se lo bebía; duro, duro, me golpeaba la espalda; en cuanto a mi frente, la adornaba”. Una sobredosis de champán deja a un Pierrot blanco, retorciéndose como un loco, en medio de una roja claridad, con el lecho empurpurado. Ya cadáver, se desploma, “Pierrot, par excellence, est l’être pour la mort” (Palacio, 1990: 99).

Pierrot assassin de sa femme es una obrita que infringe la lógica de los acontecimientos a los que superpone visionariamente en tiempos y situaciones “en su alucinación el *pasado* se convierte en *presente*” (p. 1206). La escena de Pierrot ante la botella, abandonado en una escena retrospectiva de concupiscencia, produce asombro al lector y, a la par, incitación en búsqueda de su sentido. Como ocurriera en *Le baiser* de Banville, Pierrot opta por el ahorcamiento, excluyendo el acuchillamiento, el envenenamiento y el fusilamiento (p. 1206), pese a la expresa mención de los mismos. La sugerencia y la participación del espectador resultarán, pues, claves para el desciframiento de la pieza dramática.

El símbolo de inocencia representada en la blancura del personaje Pierrot también se encuentra en *Pierrot et sa conscience* (s.a.) de Félicien Champsaur: “Et Pierrot était tout blanc” (p. 11 y 99) frente a su mala conciencia, personificada en Pierrette, que “était toute noire” (p. 12 y 99).

J.- K. Huysmans, en un primer momento “épígono de Zola pasando a heraldo del simbolismo” (Salaün 1999: 23) y Léon Hennique crearon, en homenaje al pintor Guillemet, su pantomima *Pierrot sceptique* en 1881, la prueba más destacable de esta artificiosidad decadente. Sus personajes carecen de consistencia y de espesor corporal, es un mundo de autómatas animados “dans lequel prédominent le carton-pâte et la cire” (Palacio, 1990: 138)¹⁴. La escena se sitúa en una pequeña plaza semicircular de una ciudad. Al fondo se halla la peluquería de Pierrot. Acaba de perder a su mujer “a la fleur de l’âge”. Pierrot viste de negro por/ para el funeral, que es anunciado estruendosamente por las campanas y reflexiona escépticamente sobre la muerte de su mujer, la que, a su vez, debe de estar aburrida en el ataúd:

Si sa femme a commis la bêtise de mourir, il n’en est en aucune façon responsable

(scène IIIe).

No menos curiosa resulta su actitud ante los invitados:

¹⁴ “Los personajes no pertenecen a ninguna época ni a ningún país. Van y vienen sin que nadie sepa cómo ni por qué; no comen, no beben, no habitan en ningún lugar y no tienen oficio” (Gautier, 2008: 225)

Grave, dans une posture napoléonienne, la seringue de la défunte à la main, il les attend. Il embrasse les femmes, repousse les vieillards, néglige les hommes, se fait renifler sur la main par les enfants (scène IVe).

Pierrot se encuentra solo, con el rostro muy blanco en medio del crepúsculo. Aparece una mujer seductora La Sidonie en una escena de cargado erotismo. “On sait que les termes de <<sidonie>> et de <<thérèse>> désignaient couramment, dans le langage de la critique d’art de l’époque, les images inanimées de la peinture académique, incapables d’accéder jamais à l’existence réelle » (Palacio, 1990 : 139). Intenta seducirla sin éxito, mientras se oye *L’Air des bijoux* de Fausto. La Sidonie cambia de actitud cuando Pierrot le menciona manjares diversos.

Entran en su casa, donde intenta Pierrot violarla y La Sidonie le manifiesta que tiene hambre. Esta escena acaba con la aparición del marmolista que trae el proyecto del monumento funerario. Tras las escenas de una vieja y un gomoso, se incendia la casa.

La obra acaba sosteniendo Pierrot en sus brazos a la mujer de cartón, Teresa, con quien huye alocadamente.

Robert F. Storey en *Pierrot, a critical history of a Mask* afirmó que esta obra era la apotheosis del Pierrot decadente. No en balde fue titulada de pantomima naturalista. “Limite, non frontière, du naturalisme et de la Décadence” (Palacio, 1990: 11-12).

2.6. Por su parte, *El cuento de primavera*, comedia en dos actos, con prólogo y epílogo, es la obra dramática más extensa de *Teatro fantástico* de Jacinto Benavente. El prólogo, introito modernista, constituye el manifiesto del teatro de ensueño (Rubio, J. 1992: 107), la poética del teatro modernista, en su vertiente fantástica, y precedente, a su vez, del prólogo de Crispín en *Los intereses creados*. Desde el prolegómeno, el texto viene arropado de un lenguaje retórico y poético. El personaje Ganimedes, ambiguo y asexuado, seleccionado por el autor “porque asegura que soy muy bella y me sienta muy bien el traje masculino” exhorta que dejen el teatro los cargados de intelectualismo, los contrariados por la vida y las coquetas damas, pues este teatro invoca a la sencillez e ingenuidad ya que en ellas “los afectos surgen vagos, indefinibles, sin marcado matiz todavía; [...] como en la juventud y en la primavera nació este cuento, ensueño juvenil, sin fijeza, ni orden, tumulto de imaginaciones, sin más realidad que la de un sueño. [...] Nada de reflexiones; vamos a soñar, y el autor, soñando, os invita a ello” e invita, seguidamente, al espectador a encontrar el lugar más en consonancia con este ambiente:

Cada lugar donde la acción transcurra traiga a vuestra memoria los lugares donde más feliz haya transcurrido vuestra vida. [...] Quisiera él, en fin, que su ensueño vago y borroso fijara vuestra atención apenas, que sólo sirviera para evocar en cada uno de vosotros más placentero sueño. (Prólogo)

Ganimedes, andrógino y sujeto de la ficción por parte de Jacinto Benavente (16 de diciembre de 1938, tomo XI, pp. 431- 460), “si a los hombres agrado por lo que soy y a las damas por lo que parezco”, nos propone un cuento de primavera, estación en la que el sol incita a enamorarse a la tierra y “a abrassarla en ardiente beso, ¡beso fecundo!”. Así en la juventud, primavera de la vida, “los afectos surgen vagos, indefinibles, sin marcado matiz todavía”. En esta etapa “todo es incierto en nuestro espíritu que, [...], revolotea como mariposa y liba por igual dulzores y amarguras, sin experiencia para distinguirlos”.

De este modo, el espectador, a quien se le solicita su colaboración, conseguirá el “inefable goce estético”. El poeta, en fin, deberá aspirar a despertar sentimientos nuevos, evitando cualquier sujeción y dominio de emociones y apreciaciones ajenas.

Cuento de primavera incorpora una variedad de elementos modernistas: personajes y ambientes principescos, fragmentación, ralentización narrativa por la inclusión de monólogos y diálogos de estados de ánimo y situaciones anímicas de los protagonistas, variedad de lugares descritos con plasticidad (palacio y jardines del Rey Salomón, camarín de la princesa Lesbia, cámara del Rey, galería del palacio, sala del trono, biblioteca del palacio, dormitorio de la princesa, del acto primero; hostería, bosque nocturno, habitación en el molino del rey Salomón, el campo, camarín de la princesa Lesbia, galerías del palacio, cámara del rey y aposento del príncipe del segundo), rico y variado vestuario (el disfraz de Arlequín cuando el Rey le autoriza a ocupar su lugar, posteriormente de escudero, “con rico traje”, en la escena segunda del acto segundo, o cuando Zafirino, vestido con el traje de la Princesa, se asoma a la ventana al final del acto primero), ambiente colorista (escena XI del acto primero, en la presentación en la sala del trono del rey Salomón y su hija Lesbia) y musicalidad (comienza la obra con las piruetas de Arlequín y con la presentación de Ganimedes cantando con un laúd, a quien arroja al final del acto primero, para lanzarse a los brazos de Zafirino). La ironía y la *vis comica* (la conjura tramada por Colombina contra el Rey en el acto II, escena II) son la contranota del abundante lastre sentimental y lírico (González López, 1977: 317 y 319-320).

El argumento de *Cuento de primavera* relata las cuitas de la princesa Lesbia, hija del Rey Salomón, prometida al príncipe Zafir. Ganimedes elogia, ante su princesa, el amor, “alma del alma que animan nuestros pensamientos mejores, nuestros deseos más acendrados, nuestros afectos más inefables. [...] el inmortal espíritu que persiste siempre como única parte de nosotros que merece ser inmortal” (acto Iº, escena III). La contraposición del rey y Arlequín, “bufón desvergonzado” simboliza la libertad y la aventura frente a lo convencional y rutinario. “Cuento de primavera”, de la primera luna de primavera, es el relato que Lesbia lee y que, a partir del mismo, exalta los sueños y cuentos “que en nuestra idea toman ser de verdad antes que la verdad misma”. “A soñar, alma mía”, prorrumpirá Lesbia. También las palabras del príncipe Zafir, cuando ve a su futura esposa, están impregnadas de dolor ante el amor impuesto, pero no sentido: “Soy hechura ficticia, con un alma informada por convenciones, respetos, ideas forzadas, sentimientos impuestos...”

La conversación mantenida entre Lesbia y Zafir delata, aún más, la lucha interior de ambos personajes que se debaten entre las razones del Estado y sus impulsos naturales. Zara, la nodriza, provoca, con el licor que le da a su ama, que ésta entre en un sueño profundo de amor y de muerte (escena VII). La obra finaliza entre el desorden, el caos del mundo íntimo de sus personajes y la moderación que el rito nupcial impone. Por eso, el Rey exclama: “pues todos están locos, gobierne el mundo la locura, y si ella por fin ha de echar por tierra los cálculos mejor razonados, ella sea nuestra razón suprema” (escena XIII).

En el Epílogo de Arlequín, que cierra la obra, el camaleónico personaje bergamasco confiesa su versatilidad ante la vida, “pobre comediante, adulador rastreo, bufón sarcástico”, que “me ha costado mayor esfuerzo que necesitara en componer primorosa obra de arte”. Desalentado ante el esfuerzo que le ha costado “defender hora tras hora tu miserable condición de vida”, decide dedicarse a ser el poeta cantor de los amores.

Emilio González López señala las numerosas influencias de *Cuento de primavera*. Su trama recoge elementos de variados orígenes: la *commedia dell'arte* en los personajes

Arlequín y Colombina, quienes protagonizan una comedia de enredo del Siglo de Oro, de la novela bizantina al vestirse Zafirino de hombre para evitar la seducción del paje de la Princesa, Ganimedes, de la comedia bíblica del Rey Salomón (*1 Reyes*, 1-11), de la comedia mitológica de Ganimedes en las *Metamorfosis* (10, 155-161) de Ovidio, del teatro clásico con Lesbia, Zara y Hebe y de los cuentos infantiles con el príncipe Zafir y su ambiguo hermano Zafirino (1977:317). Amapola y su marido Pedrillo, por su parte, están entresacados de la cuentística popular.

No acaba este juego ambiguo con *El cuento de primavera*. Jacinto Benavente seguirá divirtiéndose apostando por ella en *Los intereses creados* (1907). “Benavente allait de la sorte très loin puisqu’ il présentait comme caractéristique fondamentale de l’Home l’ambivalence masculin/ féminin et les tendances homosexuelles” (Dufour 1982 : 88). Según Gerard Dufour, Benavente concibió el personaje de Leandro como una mujer, y la confió a la señorita Domus (p. 88), la misma que representó el papel de María Luisa en *Abuela y Nieta* (1907). Silvia ama a Leandro, l’homme apparemment le moins viril possible” porque encuentra en él su propia condición (p. 88) y Crispín experimenta, a su vez, una atracción de índole homosexual (p. 89) pues tanto éste como Silvia “ressentent [...] cet attrait qui émane de Leandro”, quien, por otra parte, es atraído por su propia imagen (p. 89).

2.7. El tema del orden enfrentado al desorden, nuclear en *Teatro fantástico*, aparece también en esta pieza dramática *Amor de artista*. *Loa*. Tres personajes, el Poeta, la Musa y don Prudencio intervienen en sus cuatro escenas. En la primera, de corte netamente romántico, el Poeta llora un amor imposible. Su corazón “sensible y delicado” chocó con el de la mujer fría e insensible al dolor. El tono es de desesperación ante las cartas no correspondidas. En la segunda, presenta el diálogo del poeta con don Prudencio, quien le aconseja a aquel que ponga cordura en su vida pues “El desequilibrio es la muerte; desequilibrio entre lo anhelado y lo poseído, entre el sueño y la realidad” (escena II). Pero el poeta “no acierta a marchar entre carriles” y se considera un juguete de “Dios, la suerte o mi locura”. En la escena tercera, el Poeta invoca el sueño. Mágicamente, como en un teatro de niños, se le aparece la Musa (escena última) que le intenta consolar. Elogia (*Loa*) la palabra poética, gracias a la que “tus lágrimas tienen palabras”, le aconseja que vuele hasta el sol y le mire de frente, que trabaje sin descanso y que “la satisfacción del amor propio hace olvidar todo”, incluidas las heridas amorosas. La gloria del artista está en sus obras. Estas le inmortalizarán, en la línea de la sentencia horaciana *Non omnis moriar*, con cuya idea Benavente finalizó su conferencia *Psicología del autor dramático*:

Muchas veces, en mi espíritu de artista, se alzó el orgullo de aspirar a la inmortalidad.
<< ¿Lograré que mi nombre viva eternamente por siglos y siglos?>>, pensaba yo.
[...]

destacando:

Que nuestra obra florezca en tantas obras futuras que no haya para qué recordar la nuestra: ¡nunca habremos logrado más alta inmortalidad!... (1924:142).

Robert Louis Sheehan en *Benavente and the Spanish Panorama* (1976), tras delimitar cronológicamente la Generación del 98 entre los años 1898 y 1914 y valorar *Teatro fantástico* como “a youthful experiment in dialogue techniques, heavily influenced by Moder-

nism”, compara *Amor de artista* de Benavente con *Amor y pedagogía* (1902) de Unamuno puesto que en ambas obras aparece la misma exhortación, de don Prudencio al Poeta y de don Fulgencio a Apolodoro respectivamente, a buscar descendencia, aun a costa de sus obras literarias: “Si te casaras con una muchacha honrada y bonita, de aquellas sencillotas que, reproduciéndose en diez o doce chiquillos, te asegurara la inmortalidad mejor que tus vanos ensueños...” (Escena II) aconseja don Prudencio a su discípulo. “Los que no tenemos hijos nos reproducimos en nuestras obras, que son nuestros hijos: [...] Pero... lo más seguro es tener hijos... tener hijos... Ten hijos, haz hijos, Apolodoro. ¡Qué hermosura!” (c. XIII)¹⁵.

2.8. En *Modernismo. Nuevos moldes* aparecen únicamente dos personajes arquetipos: un Autor novel que dialoga con un Modernista, *alter ego* del autor. Constituye un ensayo dialéctico y metaliterario del nuevo arte modernista.

Ante las dudas del primero para definir el nuevo movimiento, el Modernista le muestra, escéptico, el carácter harto discutible de las clasificaciones cómodas de críticos y revisteros: “En cualquier momento hay modernismo, como hay vejez y juventud en el mundo” exclama éste. Y continúa: “muchas veces lo que parece nuevo no es sino renovación”. Por lo que respecta al teatro- añade el Modernista-, debe el dramaturgo, inexcusablemente, interesar, conmover o, por lo menos, entretener al público.

Por su parte, el Autor novel sigue exponiendo sus reparos al teatro modernista por su falta de asunto y por estar en manos de la industria en lugar de las de los artistas. El Modernista antepone al éxito folletinesco, las peripecias y las sacudidas, el “interés más artístico y más humano por una acción sencilla, por un estudio de caracteres y de pasiones naturales y lógicas”. Tras defender el trabajo del artista y atacar la improvisación romántica se coloca en la estela de Henrik Ibsen por la sinceridad de la expresión dramática y de las almas (González López, 1977: 314), exponiendo “el credo de la escuela que con este título estaba naciendo” (Guarner, 1944: 224):

En moral, como en arte, sólo hay una expresión honrada: la sinceridad. Si somos buenos, la expresión de nuestra vida será la bondad; si somos artistas, la expresión de nuestro arte será la belleza; pero seamos sinceros ante todo.

Unos años antes (1885), Pérez Galdós ya había advertido la decadencia del teatro de su época en el artículo “Viejos y nuevos moldes” en el que insistía en el carácter inmutable del teatro, al margen de los cambios:

“Naturalmente, el público pide ahora caracteres, acción lógica y humana, pasiones y afectos como los afectos y pasiones que agitan a las sociedades, y al pedir esto, no pide que se haga un teatro nuevo,

¹⁵ Encuentra, asimismo, Sheehan en las palabras del Poeta en *Amor de artista* (1976: 41-42) el tema noventayochista de la abulia, como en los versos de *El mal poema* de Manuel Machado, en *La voluntad* de Azorín y en *Camino de perfección* de Baroja: La voluntad me falta; las decisiones del valor se detienen ante los vanos fantasmas del miedo... ¡Ah, la voluntad!... No creo en su poder. Necia pretensión del hombre que no se resigna a ser juguete de una fuerza invencible y ciega. (Escena II)

sino que se restaure el viejo arte del Teatro, que el mecanismo vuelva a ser accidental y que los caracteres y la reproducción de la vida constituyan el fondo de la composición. No pide nuevos moldes, sino los moldes eternos, inmutables, autorizados y arrinconados hoy" (p.158)

En su conferencia "La Moral en el Arte" (1924: 1- 29) Benavente, por su parte, abundaba en esta misma idea: "Y cuando así somos, pedimos al Arte sinceridad, y verdad y realidad al Teatro" y en encontrar la definición del arte:

"Materializar lo espiritual hasta hacerlo palpable, espiritualizar lo material hasta hacerlo invisible: ese es todo el secreto del arte (p. 6) Porque el arte es, ante todo, comunicación por inteligencia y por sentimiento, primeramente de la realidad con la conciencia del artista; después, al manifestarse esta comunicación en la obra de arte, de la conciencia del artista con la conciencia de su público".

En *Modernismo. Nuevos moldes*, Benavente apuesta por el Modernismo, dentro de la tradición. A los artistas les corresponderá promover el cambio. Por eso el Modernista responde a un tipo de teatro en el que el entretenimiento se aúna con la presentación de la defensa de una idea. (Sheehan, Robert L., 1976: 43). Los dos personajes desdoblan la idea de Benavente, quien, apostando por la nueva estética, comprueba, sin embargo, la perenne pendularidad del arte. "Modernismo, entonces, no significaba retórica, falsedad ni esteticismo gratuito. Todo lo contrario: equivalía a mayor verdad, emoción humana y poesía, desterrando los viejos convencionalismos de guardarropía" (Amorós, A., 1992: 1605).

2.9. Los favoritos. *Comedia en un acto* se estrenó en el Teatro de San Fernando de Sevilla en 1903. Basada en la comedia *Much Ado About Nothing* (1598) de Shakespeare, Benavente se apropia de la trama del comienzo de la comedia inglesa y de los nombres de sus protagonistas.

En la suya, Shakespeare presenta a Hero, hija del rey Leonato, y a su sobrina Beatriz. Hero es pretendida por Claudio, al que usurpa su personalidad don Pedro, el noble de más alto rango. Claudio se dejará llevar y renunciará al matrimonio con Hero al comunicarle Juan la infidelidad de la misma. Una vez descubierta la calumnia, y tras peripecias sin cuento, concluye con el final feliz de la pareja. Otro tanto semejante ocurre con Benedicto y Beatriz, "personajes centrales de la obra" (Sanderson, 1998: 13), displicentes y reacios frente al matrimonio, y favoritos de los duques Celia y Octavio. La acción transcurre en un ducado italiano renacentista. Celia y Beatriz se oponen en cuanto a la consideración de la vida: natural e intuitiva, la primera; intelectual, razonadora y a la defensiva frente al hombre, la segunda.

Tú arrancas una rosa y sólo te satisfaces separando sus hojas una a una, para hacer un estudio de su naturaleza; yo me contento con aspirar su aroma, la coloco después sobre mi pecho y la entrego por fin a la persona que amo. [...] Dime para quién ofrece más encanto la Naturaleza. (Escena 1ª), pregunta Celia a Beatriz, su dama.

Ambos favoritos se enzarzan en una discusión estéril acerca de la erudición, la mujer, el matrimonio, el amor y las novelas escritas por Beatriz, que provoca su desavenencia. En todas estas cuestiones se antepone la sinceridad al amaneramiento. Así le espeta Benedicto a Beatriz:

Creedme, estudiad el amor en textos vivos y cuando queráis expresar el sumo grado de la pasión amorosa en vuestras obras comprenderéis que sobran metafísicos razonamientos y, en su lugar, pondréis

una larga línea de puntos y cuantas doncellas enamoradas lean vuestro libro sentirán colorearse sus mejillas. (Escena II).

Los duques urden una estratagema para reconciliarlos e incluso casarlos. Celia le comunica a Beatriz que Benedicto, pese a su desprecio, la ama. También, en secreto, le declara a éste el amor que Beatriz le profesa. Tras la escena de enredo, se nos muestra, en las dos últimas, el perdón de ambos. Beatriz profiere a Benedicto: “¿Cómo no perdonaros? ¿Por qué no dejáis siempre hablar a vuestro corazón? ¿No os parece que un suspiro vale más que un epigrama, y arrancar una lágrima vale más que arrancar una carcajada?” (Escena VII).

Los duques, presentes, exponen una moraleja convencional, que recuerda el teatro de etapas posteriores de Benavente. Celia, con fina sensibilidad femenina, adoctrina y extrae del argumento su moraleja: Hacedos amar de todos, aun cuando no améis a ninguno. [...] Decid entonces a todos que seamos amables si queremos ser amados.

Con la apuesta por la vida y el amor, de nuevo, en palabras de la duquesa: ¡Ser siempre jóvenes, amantes y felices!... ¡No morir nunca!... ¡La vida es muy hermosa! (Escena última)

3. Apéndice. Técnicas desrealizadoras en *Teatro Fantástico*

Jacinto Benavente emplea en su *Teatro fantástico* una serie de recursos mediante los cuales consigue la desrealización, la sensación de alejamiento del espectador respecto a la acción representada. Este contempla lo expuesto escénicamente como ajeno al mundo real en cuanto a las situaciones y los personajes actuantes en ella, suspendiendo el pacto entre actores y espectadores en cuanto a la verosimilitud aristotélica. T. Gautier en *Mademoiselle de Maupin* (1835) lo reconocía: “Pero hay un teatro que me gusta; es el teatro fantástico, extravagante, imposible, donde el honesto público silbaría implacable desde la primera escena a falta de entender una palabra” (2008:223).

Al comenzar la escenificación de *La Senda del Amor. Comedia para marionetas en Teatro fantástico*, el Poeta advierte a la Marquesa: “ni Aristóteles, ni nuestro buen Boileau, me impusieron su preceptiva rigurosa” añadiéndole que toda su retórica y arte pretenden únicamente servir de entretenimiento y atrevido juego amoroso “como chicuelos traviesos que burlan del ayo gruñón”, al igual que Crispín advertía, en el Prólogo a *Los intereses creados* (1907), a sus espectadores: “Es una farsa guiñolesca, de asunto disparatado, sin realidad alguna. Pronto veréis cómo cuanto en ella sucede no pudo suceder nunca, que sus personajes no son ni semejan hombres y mujeres, sino muñecos o fantoches de cartón y trapo, con groseros hilos, visibles a poca luz y al más corto de vista”.

Asimismo, en el *Cuento de primavera*, Ganimedes afirma: “nació este cuento, ensueño juvenil, sin fijeza ni orden, tumulto de imaginaciones sin más realidad que un sueño”¹⁶.

La utilización del teatro dentro del teatro, las fórmulas lingüísticas distanciadoras, el alejamiento en el tiempo, la ucronía, los personajes y situaciones de la *commedia dell'arte*, el sueño, el juego, el empleo de los personajes/objeto, la estilización lingüística, la superposición de la ficción con la realidad y la búsqueda de la belleza son las técnicas relevantes de

¹⁶ Eduardo Julià clasificó, siguiendo al comediógrafo Torres Naharro, la obra de Benavente en dos etapas: comedias a fantasía y comedias a noticia (1944: 169). Dentro de la primera se incluiría a *Teatro fantástico* de Jacinto Benavente.

Teatro fantástico. Mediante el humor y la ironía, esta dramaturgia consigue que el espectador no se halle implicado en la acción dramática y se mantenga alejado de la catarsis aristotélica.

A su vez, los antropónimos y las acotaciones iniciales, breves, alejan el argumento del espectador. En la línea modernista, que arranca del Romanticismo, Jacinto Benavente sitúa su escena en unos lugares remotos y tiempos pretéritos. Espacios italianos y lugares aristocráticos alejados de la realidad del espectador.

a.- **Teatro dentro del teatro.** En *La senda del amor. Comedia para marionetas*, el Poeta advierte a la Marquesa de la representación de una comedia inspirada en su belleza y el amor que suscita. Tras su puesta en escena, los personajes “reales” concluyen: “En la senda del amor no debe una detenerse por los muertos...” El distanciamiento del espectador en la representación evita la implicación del mismo (ya descubierto, siglos antes, por Torres Naharro en el introito de sus *Comedias* con los rústicos y en el que ahondarían Lope de Rueda y Cervantes, en los pasos y entremeses, así como Shakespeare y Molière)¹⁷.

Idéntica invitación a transportarnos al mundo del ensueño y de la irrealidad nos ofrece Ganimedes en *Cuento de primavera*: “Pues en esta estación hermosa del año y en esa edad dichosa de la vida [...] nació este cuento, ensueño juvenil, sin fijeza, ni orden, tumulto de imaginaciones sin más realidad que un sueño. [...] Vamos a soñar, y el autor, soñando, os invita a ello. [...] Cada lugar donde la acción transcurra traiga a vuestra memoria los lugares donde más feliz haya transcurrido vuestra vida”. El personaje, con el desempeño de su papel, consigue la desrealización, la comicidad y, por ende, la burla de los convencionalismos. En *Cuento de primavera* encontramos en varias ocasiones el recurso a la metateatralidad distanciadora. Colombina es enviada por Lesbia a enamorar al Príncipe Zafir, es un texto impregnado de lirismo, enredos, ensueños de amor por medio del arte y deseos de libertad de los dos príncipes desposados por convencionalismos sociales y las, hoy denominadas, razones de Estado. También, en esta misma obra, Arlequín se presta a representar el papel de Rey, quien le invita a disfrazarse, a tomar su mando, cetro y corona y así “podré yo respirar el aire puro en los jardines” (Acto I, escena VI) con la consiguiente pantomima de Arlequín ante Colombina (escena VII), los cortesanos y los guardias (escena VIII). Otro tanto acontece en el acto segundo al representar Arlequín y Colombina los papeles de escudero y dama, respectivamente, ante los soldados y los aldeanos Pedrillo y Amapola (escena II).

El teatro mostró un tipo nuevo de actor a caballo del siglo XIX y el siglo XX. No el actor que reproduce el gesto y la palabra miméticamente sino que a distancia muestre los sentimientos y aspectos psicológicos. La entronización de la farsa y los cuadros de marionetas (*Comedia italiana, El criado de don Juan, La blancura de Pierrot, El encanto de una hora, La senda del amor...*) muestran a las claras “El agotamiento de las fórmulas teatrales miméticas y el descrédito que la palabra había experimentado a raíz de su canalización en el drama burgués hacen que los dramaturgos más innovadores busquen las raíces de la esencia teatral en formas no convencionales del arte dramático, ya renunciando a la palabra –

¹⁷ En este arte de construir la ficción dentro de la irrealidad teatral, el comediógrafo danés H. J. Ibsen (1828-1906) influyó en Benavente y también en Pirandello (1867-1936) (Lacosta, F., 1966: 532).

pantomima y danza- ya haciendo de ella un recurso más en pro de la comicidad –farsa y teatro de títeres”. (Peral Vega, 2001: 72). La *commedia dell’arte* y su estética sustentan el *Teatro fantástico* de Benavente en el que los personajes son contemplados como títeres, “son las mismas grotescas máscaras de aquella Comedia del Arte italiano”, advierte Crispín en el prólogo de *Los intereses creados*. “Probablemente fue Verlaine su máximo vulgarizador, y a través de él llegó a Rubén Darío que espolvoreó de Pierrots y Colombineas todo el modernismo hispánico” (Díaz-Plaja, G.,1972: 217). Peleles caricaturescos y máscaras deshumanizadas mediante los que Benavente critica, aconseja y crea la farsa que divierte, reprende y enseña.

También el circo modeló la obra benaventiana *La fuerza bruta* (1908) pues el ambiente circense influyó en nuestro autor al ocupar la representación de la compañía de Géraldine (Fernández Almagro, 1954:9). A ese éxito parateatral se refería, en 1886, Pérez Galdós cuando escribía en “El derrumbe”:

Los clowns han usurpado el puesto a los antiguos actores. Kean y Garrick son destronados por los hermanos Hamlon-Lees, que han logrado adaptar los ejercicios gimnásticos y de agilidad a las formas de la comedia. [...] El público rechaza las emociones fuertes en el teatro, y cuando se decide a ir a él, es únicamente para que le hagan reír.

b.- **Sueño y juego.** Con “El autor sólo pide que aniñéis cuanto sea posible vuestro espíritu. El mundo está ya viejo y chochea; el Arte no se resigna a envejecer, y por parecer niño finge balbuceos... Y he aquí cómo estos viejos polichinelas pretenden hoy divertiros con sus niñerías” concluye Crispín su parlamento prologal a *Los intereses creados*, al igual que Ganimedes en *Cuento de primavera* cuando proclama¹⁸: “Nada de reflexiones; vamos a soñar, y el autor, soñando, os invita a ello.” También a los personajes de *El encanto de una hora*, Incroyable y Merveilleuse, se les aniña en un juego falaz pero satisfactorio: Merveilleuse dirá a su compañero: “Jugar al corro; lo que he visto hacer tantas veces a los seres humanos que más me agradan, porque son pequeños y alegres como yo”, a lo que Incroyable le contesta: ¡La hora del amor!... La única que vale la pena de vivir...”

El enredo, provocado por los propios duques Celia y Octavio, provoca un final feliz (el matrimonio de Beatriz y Benedicto) en *Los favoritos*, obrilla basada, como más arriba hemos expuesto, en la obra de Shakespeare *Mucho ruido y pocas nueces*.

c.- **Superposición de la ficción a la realidad.** *Teatro fantástico* quebranta las normas convencionales del mimetismo aristotélico. Benavente subtitula la pieza dialogante *Modernismo* con *Nuevos moldes*. Eso pretende su autor al enlazar los personajes y situaciones de la realidad con los elementos entresacados de la fantasía o fuera de su contexto: en *El criado de don Juan*, coloca al inmortal personaje de Tirso de Molina y José Zorrilla en una nueva situación en el siglo XVI.¹⁹ En *Amor de artista* al diálogo verosímil entre el Poeta despedido ante un amor imposible y el metódico don Prudencio, se añade la aparición de la Musa quien le anima al Poeta a seguir expresando sus sentimientos y sus lágrimas con las

¹⁸ “Sobre todo *Cuento de primavera*, en su prólogo, es un verdadero manifiesto del *teatro del ensueño*”, (Huerta y Peral (2001:19, nota 26).

¹⁹ Laura Dolfi (1995: 90-91) sostiene que la *Commedia dell’arte* influyó en *Il convitato di pietra* (1632) de G.A. Cicognini.

palabras, “expresar tus quejas, ya embellecidas por el arte” y así alcanzar la inmortalidad pues “al través de los siglos vivirás despertando, al contacto de otros espíritus, las mismas ideas, los mismos sentimientos que animaron en ti”.

También *La blancura de Pierrot. Argumento para una pantomima*, relato minimalista, con influencias del alemán Hoffman (González López, E., 1977: 311), es un texto enteramente simbólico tanto por la descripción de los personajes por medio de las metáforas impresionistas e imágenes visionarias, como por la imbricación de lo físico con lo moral. Tres colores prestan simbolismo al relato: el blanco de Pierrot “como la luna clarísima blanqueaba su figura humana”; el negro, antes de su crimen, “tiznóse la cara y las manos con tizones de brasas. [...] ¿Quién podría conocerle, negra la cara y negra el alma, en la negrura de la noche y del crimen?” y el rojo, tras el asesinato de la vieja: “¡Pobre Pierrot, rojo para siempre, espectro terrible del crimen!”. La sinestesia “blancura del cielo, fría como perdón sin amor y sin misericordia”, en alusión a la nieve y a su color blanco simbolizará la inocencia perdida. El fragmento final, anafórico y de gran sensualidad, recalca la idea de la culpa irredenta: “el mísero Pierrot, desde entonces, vive en la frialdad de una eterna noche”.

d.- **Embellecimiento y estilización.** Coopera también en este mismo propósito, el embellecimiento de fragmentos del mundo, eliminando sus aspectos menos nobles y cotidianos. En estas piezas teatrales Benavente muestra un propósito de hermosear la realidad en los personajes, lugares, tiempos y el diálogo. A la descripción directa del realismo, el Modernismo opuso una visión oblicua, matizada por la perspectiva subjetiva del artista. En este tipo de teatro es al espectador a quien corresponde crear su personal representación. El espectáculo de *El encanto de una hora* se nos presenta exquisito y elegantísimo: Merveilleuse, la figura de porcelana de Sèvres, se enorgullece de su hermosura: “¡Cuidado si se esmeraron conmigo en la fábrica! ¡Vaya que soy bonita!... ¡Más bonita que todas las que he visto pasar ante este cristal y remirarse y componerse!” En *Comedia italiana*, en un ambiente, festivo y hermoso, Colombina, bella y pizpireta, exclama: “Tengo dieciocho años, soy bonita, tengo un amante y otro a quien adoro. [...] No habrá otra más hermosa (*se refiere a las rosas*) que yo ni mejor prendida...”

La belle dame sans merci, la mujer desdenosa, es el objeto de los requiebros y dolencias amorosas del poeta en *La senda del amor. Comedia de marionetas* en donde la Marquesa, aparece idealizada en sus ojos y labios, en la blancura del rostro, en las manos y en cuyos rizos “risotean el oro juvenil bajo la postiza severidad empolvada, como chicuelos traviesos que burlan del ayo gruñón”.

En *Teatro fantástico*, se solicita la complicidad del espectador en ennoblecer la realidad “y aunque decoraciones y trajes serán magníficos, pues la imaginación del autor hizo la costa, todavía desea que con la vuestra le ayudéis a hermosearlas” (*Cuento de primavera*, p.135), afirmará Ganimedes, quien, a continuación, exclama: “Amo lo bello y entono mi canción a la noche, hermosa en sus misterios y susurros vagos” (p. 139).

El arte y la poesía constituyen el refugio de quien sufre males de amor: “¡La poesía!... ¡El arte!... Mientras me sentí amado, nunca acudí a vosotros en demanda de alientos” (p. 204), prorrumpirá el Poeta al inicio de *Amor de artista*, al ser el arte más liviano que la vida: “Cada hora de mi vida me ha costado mayor esfuerzo que necesitara en componer primorosa obra de arte, añadirá Arlequín en su Epílogo a *Cuento de primavera*. Tanto en el arte como en la vida, el Modernista en *Modernismo. Nuevos moldes* proclamará la moral de la autenticidad: “En moral, como en arte, sólo hay una expresión honrada: la sinceridad. Si somos

buenos, la expresión de nuestra vida será la bondad; si somos artistas, la expresión de nuestro arte será la belleza; pero seamos sinceros ante todo" (p .224).

4. Conclusión

Jacinto Benavente con *Teatro fantástico* enlazó la vanguardia con el clasicismo situando el teatro español en la dramaturgia simbolista de su tiempo mediante la estética de la *Commedia dell'arte* y la influencia del teatro francés de la segunda mitad del siglo XIX. Consiguó con ello un teatro experimental y artístico, atemporal y ucrónico, con personajes y situaciones, desprovistos de verosimilitud en cuanto a las expectativas de racionalidad, e inspirado y desbordante, todo él, de belleza y magia en su acción y su lenguaje.

Bibliografía citada

- AMORÓS, Andrés, ed. (1973): *Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia.
- AMORÓS, Andrés (1991): "El teatro serio", in *Luces de candilejas*, Madrid, Austral, pp. 69-94.
- AMORÓS, Andrés (1992): "Jacinto Benavente y el teatro modernista", in *Actas del X Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona.
- ARENE, Paul (1865): *Pierrot héritier*, Paris, Michel Lévy Frères.
- BANVILLE, Théodore (1888): *Le baiser. Oeuvres de Théodore de Banville*, Paris, Alphonse Lemerre, ed.
- BAROJA, Pío (1926): "Arlequín, mancebo de botica", in *Entretenimientos*, Madrid, Editorial Caro Raggio, pp. 19-82.
- BENAVENTE, Jacinto (1924): "La Moral en el Teatro", *Conferencias*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, pp. 1-29.
- BENAVENTE, Jacinto (1940 y 1950): *Obras completas. VI. Teatro fantástico. XI. Memorias*, Madrid, Aguilar.
- BENAVENTE, Jacinto (2001): *Jacinto Benavente. Teatro fantástico*, ed. de Huerta, J. y Peral, E., Madrid, Austral.
- BOUSOÑO, Carlos (1952): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976, 6ª ed.
- CHAMPSAUR, Felicien (s.a) : *Pierre et sa conscience*, Paris, Librairie E. Dentu.
- DOLFI, Laura (1995): "La fortuna del *Burlador de Sevilla*: Sobre el *Convitato di pietra* de Cicognini". *Estudios* 189-190: 87-106.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1972): *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.
- DUFOUR, Gérard (1982) : "Note sur le personnage de "Leandro" dans "Los intereses creados" de Jacinto Benavente". *Cahiers d'études romanes* 7: 85-92.
- FERNANDEZ ALMAGRO, Manuel (1954): "Benavente y algunos aspectos de su teatro". *Clavileño* 28: 1-17.
- GEORGE, David (1983): "Harlequin comes to Court: Valle-Inclán's *La Marquesa Rosalinda*". *Forum for Modern Language Studies* 19/4: 364-374.
- FORTUÑO, Santiago (2008): "El *Teatro fantástico* de Jacinto Benavente". *Epos. Revista de Filología, U.N.E.D.*, vol. XXIV: 85-101.
- GONZALEZ BLANCO, Andrés (1917): *Los dramaturgos españoles contemporáneos, 1ª serie*, Valencia, Cervantes.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1977): "El teatro de fantasía de Benavente". *Cuadernos Hispanoamericanos* 320-321: 308-326.

- HUYSMANN, Joris- Karl et HENNIQUE, Léon. (1881): *Pierrot sceptique, Pantomime*, Paris, Bibliothèque Sainte- Geneviève.
- INSÚA, Alberto (1953): *Memorias II, Horas felices, tiempos crueles*, Madrid, Tesoro. En FORTUÑO, Santiago (2003) *Alberto Insúa. Memorias. Antología*, Madrid, Col. Obra Fundamental. Fundación Santander Central Hispano.
- JULIÁ, Eduardo (1944): "El teatro de Jacinto Benavente". *Cuadernos de Literatura Contemporánea* 15: 165-217.
- LACOSTA, Francisco (1996): "Benavente e Ibsen: puntos de contacto". *Cuadernos Hispanoamericanos* 204: 527-536.
- MADELEINE, Jacques (1887): *Pierrot divin. Comédie en un acte, en vers*, Paris, Paul Ollendorff.
- MARGUERITTE, Paul (1882) : *Pierrot, assassin de sa femme*, Paris, Paul Schmidt.
- MARGUERITTE, Paul (1907): "Pierrot, asesino de su mujer. (Pantomima inédita)". *El Nuevo Mercurio* 11: 1203-1212.
- MONTERO ALONSO, José (1967): *Jacinto Benavente. Su tiempo y su teatro*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- NICOLL, Allardyce (1977): *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*, Barcelona, Seix Barral.
- PALACIO DE, Jean (1990): *Pierrot fin- du- siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Séguier.
- PERAL, Emilio (2001): "Un texto pionero: El Teatro fantástico, de Jacinto Benavente", in *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 65-80.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1923): *Obras inéditas. Nuestro teatro*, vol. V, prólogo de Alberto Ghirardo, Madrid, Renacimiento.
- RUÍO, Jesús (1998): *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España.
- SALAÜN, Serge ed. (1999): *Gregorio Martínez Sierra. Teatro de ensueño. La intrusa (de Maurice Maeterlink)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- SANDERSON, John D. (1998): trad. de *Much do about nothing*, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- SHEEHAN, Robert L. (1976): *Benavente and the Spanish Panorama 1894-1954*, Chapel Hill, N.C., Estudios de Hispanófila.